



Cahiers de littérature orale

77-78 | 2015

Paroles publiques, paroles confidentielles

Médias, propagande, nationalismes

La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Ahmed Sékou Touré et Samory Touré

Elara Bertho



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/2372>

DOI : 10.4000/clo.2372

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

ISBN : 9782858312276

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Elara Bertho, « Médias, propagande, nationalismes », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 77-78 | 2015, mis en ligne le 08 juin 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2372> ; DOI : 10.4000/clo.2372



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Médias, propagande, nationalismes

La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Ahmed Sékou Touré et Samory Touré

Elara BERTHO
Thalim, Paris 3

« Ce n'est que par la plus grande force du présent
que doit être interprété le passé »
Nietzsche, *Seconde considération intempestive*

Lorsque les héros entrent en politique¹

Alors que l'unité nationale n'était qu'un concept tout théorique et que l'indépendance était à construire, le nationalisme africain s'est forgé également par la littérature engagée et la chanson populaire, canonisant des héros culturels pour des besoins politiques. Les mécanismes de la propagande nationaliste ont fait l'objet de nombreuses études il est vrai, mais nous nous proposons d'en analyser la formation à partir d'un corpus relativement délaissé par la critique, celui de la chanson partisane diffusée dans les médias et dans les campagnes, pour montrer comment deux hommes politiques, Ahmed Sékou Touré en Guinée – du référendum de 1958 à sa mort en 1984 – et Robert Mugabe au Zimbabwe – de la naissance du

1. Ce texte a été sélectionné pour l'atelier d'écriture des jeunes chercheurs par *Politique africaine*, dans le cadre des rencontres des Jeunes Chercheurs en Études Africaines (JCEA) en octobre 2014.

ZANU² en 1963 à 1985, date de sa première réélection – ont instrumentalisé deux résistants à la colonisation, Samory Touré et Nehanda, pour légitimer leur prise de pouvoir, élaborer une mythologie collective, ainsi que pour écrire et définir une histoire nationale. Samory Touré a constitué un empire à cheval sur la Guinée, le Mali et la Côte d'Ivoire. Il a été l'un des opposants ayant résisté le plus longtemps à la pénétration coloniale, en combattant alternativement les Français et les Britanniques, de 1880 jusqu'à son arrestation par Henri Gouraud en septembre 1898. Il meurt en exil au Gabon en 1900. Nehanda est le nom donné à un esprit de la religion shona, au Zimbabwe. Son médium en 1896, Charwe, également appelée du nom de l'esprit Nehanda par proximité sémantique, est accusée d'avoir appelé à la révolte de 1896-1897 dans la région du Mazoé, et d'avoir ordonné la mort d'un *Native Commissioner*, M. Pollard. Elle est jugée et pendue après avoir prophétisé son retour en annonçant « My bones shall rise again ».

Pendant plus de vingt ans, A. S. Touré et R. Mugabe ont, de manière similaire, modelé l'imaginaire collectif en proposant au public une figure de chef à admirer, un ancêtre à respecter, un martyr à pleurer. L'un des canaux le plus populaire et le moins étudié parce que difficile d'accès³, souvent peu traduit, parfois perdu, a été la chanson partisane, diffusée via la Radio et Télévision de Guinée (RTG) et les festivals de musique pour la Guinée, via les maquis, les radios mozambicaines et les réunions politiques informelles des *Pungwe*⁴ pour le Zimbabwe. Dans ces

2. Le Zimbabwe African National Union, de Ndabaningi Sithole est né en 1963 de la séparation du Zimbabwe African People's Union (ZAPU) de Joshua Nkomo, fondé en 1961. Tous deux ont mené conjointement une lutte armée contre le gouvernement de Ian Smith, jusqu'à la Conférence de Lancaster House, qui s'est tenue de septembre à décembre 1979.

3. Notre corpus a été élaboré lors de deux séjours de recherche : aux National Archives of Zimbabwe, à Harare, en août et septembre 2013, où les *Chimurenga songs* en shona et en ndebele sont conservés dans la section Record Center, cote ATR/VOZ. Quelques-uns de ces chants sont publiés par A. J. C. PONGWENI, *Songs that won the Liberation War* (1982). Mais le plus large corpus est disponible en annexe de la thèse de M. LANE, « *The Blood that Made the Body Go* » : *the Role of Song, Poetry and Drama in Zimbabwe's War of Liberation 1960-1980*, (1983) conservée aux NAZ également. Quant aux chants des orchestres guinéens nationaux et fédéraux, nous avons pu les consulter aux Archives de la RTG, à Conakry, en juin et juillet 2014. Ils ont été traduits du malinké à cette occasion par Bangaly Diene Diane, avec qui nous avons travaillé, et que nous remercions.

4. Réunions tenues dans les villages après le coucher du soleil par les soldats du Zimbabwe African National Liberation Army (ZANLA), la branche armée du ZANU, pour récolter des fonds, enrôler de jeunes recrues, expliquer la politique marxiste-léniniste du parti, et diffuser les chants partisans.

deux cas, canoniser une figure de la résistance à la colonisation a été un moyen de réécrire l'histoire coloniale et de proposer un modèle contemporain de vivre ensemble. Ces textes, les *Chimurenga*⁵ songs, ces chants de guerre des partis ZANU et ZAPU, comme les panégyriques du Parti Démocratique de Guinée (PDG) de A. S. Touré, constituent un témoignage précieux pour l'histoire contemporaine, en informant des techniques de propagande de ces deux hommes politiques qui ont redessiné l'histoire coloniale pour justifier leur domination, tout en jetant un éclairage singulier sur la dimension quotidienne et populaire du fait politique : chanter dans une manifestation ou chanter lors d'une veillée, mais aussi écouter la radio, lire un journal, réciter dans les champs un refrain appris la nuit sont autant de moyens de réécrire l'histoire coloniale, d'effectuer un geste politique fort⁶, tout en affirmant une identité collective. Et l'étude des médias ainsi que les textes de ces chants nous informent sur ces pratiques aussi courantes et banales d'apparence que révolutionnaires dans leur exécution.

En prenant appui et en comparant ces deux ensembles de textes, les *Chimurenga songs* du ZANU et les chansons diffusées à la RTG, nous souhaitons démontrer le mécanisme de canonisation d'un héros national, que ce soit Samory ou Nehanda, pour montrer tout à la fois comment la figure de l'ancêtre sert à légitimer la politique du contemporain le plus immédiat, en effectuant pour cela un saut rhétorique et chronologique, à redessiner la mémoire collective en proposant une image cristallisée et figée de l'histoire coloniale, et enfin, à faire advenir la communauté, certes « imaginée »⁷, mais néanmoins pragmatiquement délimitée dans les textes. Outre leur valeur illustrative du fait politique « au quotidien » dans les pratiques ordinaires, comment de tels textes engagés peuvent-ils bien continuer à signifier, aujourd'hui ? La littérature partisane a souvent mauvaise réputation, voire mauvais « genre », accusée d'être plate, artificielle, conventionnelle, et la chanson populaire, quant à elle, a pour principal défaut d'être, précisément, populaire, ce qui suffit à la reléguer dans les marges étranges que sont les « paralittératures ». Bien sûr, ce sont des textes de circonstance, ce sont des textes de commande, et il ne s'agit pas de le nier. Mais nous postulons que

5. Terme shona pour « révolte ». Utilisé pour désigner les révoltes shona de 1896-1897, puis pour la guerre de libération des années 1970, désignée comme « Seconde Chimurenga ».

6. Très proches, en cela, des formes de résistances quotidiennes dégagées par J. C. SCOTT (1985), tout en étant néanmoins plus affirmée que la résistance « silencieuse » qu'étudie D. CRUMMEY (1986).

7. Benedict R. ANDERSON, 1991.

la littérature officielle, parfois dans le cœur du texte et dans ce qu'elle magnifie de manière la plus explicite, parfois à son insu, dans les blancs du texte ou au détour d'un lapsus, constitue un document pour ces vingt années d'indépendance, ou de lutte pour l'indépendance puisque ce qui est montré et ce qui est caché décrivent de manière parallèle le processus d'écriture de l'histoire officielle. En somme, il faut interroger la littérature partisane à son insu, dans son endroit et son envers, pour étudier comment les fictions, les narrations, les chants produisent des dynamiques d'inclusion et d'exclusion autour du prétexte de l'ancêtre fantasmé.

Chanter pour « le » peuple ? Création d'une rhétorique de propagande populiste

Quels sont les acteurs de la propagande d'État ? Qui sont les artistes qui produisent ces textes que l'on entend à la radio, ceux que l'on chante dans les réunions clandestines ? Qui tire les ficelles de ces « rumeurs » collectives, de ce « bruit » que Sékou descend de Samory, que Nehanda renaît de ses cendres pour combattre aux côtés des guérilléros ?

Si nous dressions un axe de l'autonomie ou de l'hétéronomie du champ littéraire⁸ par rapport au champ du pouvoir, les deux points de notre comparaison occuperaient les deux pôles opposés – de l'extrême subversion hétéronomique pour Nehanda et les *Chimurenga songs*, à la nationalisation complète pour les orchestres nationaux guinéens – tout en conservant des caractéristiques communes dans la mise en scène des figures héroïques et de la communauté, et c'est cette régularité qui nous intéressera ici. Dans les deux cas en effet, le texte pose un pacte de lecture similaire : il s'agit de parler au nom « du » peuple réuni, que ce soit dans l'épiphanie de la libération acquise en octobre 1958 ou dans la lutte clandestine contre le pouvoir rhodésien. Mais de quel peuple parle-t-on ? Il est vrai que pour ce type de texte, la bipartition traditionnelle élite/populaire est mise à mal tant les chants migrent d'une catégorie à l'autre, des producteurs et des cadres de partis, aux paysans et travailleurs qui se les réapproprient, comme le souligne Karin Barber (1997) introduisant l'étude d'Alec Pongweni, et que les références génériques entre culture savante et culture populaire sont entremêlées

8. La notion d'autonomie de la sphère littéraire telle que dégagée par P. BOURDIEU (1992) ne s'applique pas de la même manière pour le XIX^e siècle français que pour les indépendances africaines. Nous reprendrons la définition du champ réaménagée dans P. BOURDIEU (1991) pour l'appliquer à une forme différente de littérature, celle de la chanson populaire, qu'elle soit d'État ou des maquis.

ici⁹. Il ne faudrait pas oublier pourtant, bien que ces chants aient été créés pour une diffusion massive et malgré leur pacte de lecture *populaire* affiché, qu'ils sont l'œuvre des cadres des partis, appartenant de fait à une élite¹⁰ culturelle, politique ou administrative. Dès lors, « le » peuple, avec son article défini, est une fiction partisane théorique, dont la réalité est purement textuelle à l'origine – même si, par ailleurs, nous ne lui en déniions pas une quelconque efficacité pragmatique. Musiciens, chanteurs, compositeurs, cadres politiques, personnels des labels musicaux, techniciens radiophoniques, les acteurs sont nombreux, mais ils sont en tout cas bien éloignés de la vision romantique de la voix « du » peuple donnant naissance de manière spontanée à des œuvres complètes.

Cadres du parti et chants partisans

Le cas des *Chimurenga songs* est à cet égard intéressant puisque l'interrelation entre créateurs, producteurs et récepteurs est la plus manifeste. Primrose Sithole (Martha Lane, 1983, p. 633), qui a réuni plusieurs de ces textes, témoigne de la diffusion des chants, en soulignant leur caractère évanescent : la plupart du temps en shona (pour les chants du ZANU) ou en ndebele (pour ceux du ZAPU), mais très rarement en anglais, ils évitaient la censure en ayant choisi la langue minorisée. Transmis de bouche à oreille ils étaient enseignés lors des veillées, par des militants ou des soldats, et n'étaient qu'exceptionnellement diffusés par disques¹¹. Les auteurs de ces textes ne sont souvent pas connus, d'abord parce que les soldats et les cadres des partis utilisaient fréquemment des noms de guerre, ensuite parce que les chants étaient souvent des compositions collectives. Les villageois les apprenaient la nuit, lors des rencontres avec les guérilléros, et ils les chantaient à

9. Reprenant R. Chartier, K. BARBER (1997) rappelle les circulations fluides qui existent entre culture populaire et culture savante, sans correspondance hiérarchique entre chacune des deux selon les textes, l'une et l'autre s'empruntant en permanence des thèmes et des formes.

10. Nous reprenons le sens étymologique d'élite, « minorité choisie », de l'ancien français *a vostre elite*, « à votre choix », puis « ce qu'il y a de meilleur » ; Trésor de la Langue Française en Ligne, TLFi.

11. Thomas Mapfumo, « The lion of Zimbabwe », connu d'abord comme chanteur de rock, a par la suite soutenu le ZANLA en chantant des classiques des *Chimurenga songs*, au grand dam de son distributeur, Teal Recording Company, obligé de demander à l'auteur de camoufler le sens des paroles pour éviter les censures. Sur cet épisode, voir J. FREDERIKSE (1982). Il s'agit néanmoins d'un cas exceptionnel de diffusion par l'industrie du disque. L'écrasante majorité de ces chants était véhiculée de manière informelle.

nouveau le jour, pratiquant ainsi une forme de résistance culturelle¹² extrêmement difficile à cerner pour le gouvernement rhodésien, le chant se transformant très rapidement en « rumeur collective »¹³, diffuse et volatile. La différence entre un chant partisan et un chant traditionnel, comme les *Spirit songs*, étant parfois assez ténue, comme en témoigne cet extrait, tout entier à la gloire de la double figure R. Mugabe – Nehanda :

Titarireyi/Guard over us:
Cde [Comrade] Mugabe, our leader x2
Lead us so we may repossess Zimbabwe
Ancestral spirit x2
Guard over us
Ancestral spirit x2
Guard over us
Ancestral spirit x2
Guard over us

Today people are suffering
Our mothers are suffering
Our fathers are suffering
When shall we repossess Zimbabwe?
Ancestral spirit x2
Guard over us

Grandmother Nehanda
Our ancestral spirit
Grandmother Nehanda
Our ancestral spirit
Look after us
So that we may return to Zimbabwe.¹⁴

12. Selon la définition très étendue de « résistance » donnée par M. DE BRUIJN, K. VAN WALRAVEN et J. ABBINK (2003).

13. X. GARNIER (2001) donne une définition littéraire de la rumeur, l'assimilant au « bruit qui court » de certains romans polyphoniques, qui convient bien également à ces textes partisans à l'étendue volatile, sans auteur assignable et sans cesse réappropriés.

14. NAZ MS536/13 « ZAPU songs 1970's », Julie Frederikse Files, Manuscripts section. Original en shona, traduction en anglais tapuscrite jointe au dossier.

L'un des refrains du texte, « Ancestral spirit, guard over us », est bien sûr adressé à Nehanda, mais l'initiale du chant étant destinée à R. Mugabe, une superposition entre les deux figures se produit, rendant le leader politique et l'esprit protecteur quasiment équivalents. Comment alors faire de différence nette entre un *Spirit song* traditionnel et un chant de résistance ? Entre un simple chant de travail et un chant subversif ? Entre un chant populaire et un chant créé par les cadres du parti ? Force est de constater, avec cet extrait, que les chants de résistance reconstruisent minutieusement une authenticité qu'ils brandissent comme réelle, en réactualisant certains thèmes anciens, ainsi que certains motifs (la prière à l'ancêtre, la demande de bénédiction) pour les adapter à la lutte contemporaine. Ils sont en tous cas résolument hybrides, rendant caducs les genres et les oppositions traditionnelles.

Festivals nationaux, labels musicaux : l'art du spectacle d'État

L'« authenticité » est également fantasmée par les acteurs de la politique culturelle en Guinée, intégrant tous les échelons de la société, quadrillant le territoire, encadrant les moyens d'expression¹⁵. Six mois seulement après l'indépendance, les orchestres de Conakry sont officiellement dissous afin de privilégier la musique guinéenne perçue comme traditionnelle. L'État met en place un réseau de festivals, et des orchestres nouveaux naissent dans chaque préfecture, et « dans chacun des 2 500 Pouvoirs révolutionnaires locaux (comités de base du PDG) »¹⁶, dont la consigne officielle est d'allier tradition guinéenne et modernité, dans une vaste entreprise de « décolonisation de l'esprit »¹⁷. Le modèle général d'un groupe est constitué de deux guitaristes, un bassiste, un saxophoniste, un trompettiste, un joueur de trombone, un percussionniste, un joueur de clavier, un chanteur et des choristes (Graeme Counsel, 2001, 2009)¹⁸. Les orchestres fédéraux sont en compétition et portent l'honneur de leur région et ville d'origine lors des festivals nationaux. Deux victoires lors de ces rencontres permettent à l'orchestre d'obtenir le prestigieux titre d'orchestre national, devenant ainsi subventionné directement par l'État.

15. Sur la politique culturelle de A. S. Touré, volontariste et autoritaire, voir C. PAUTHIER (2012, 2013).

16. Céline PAUTHIER, 2012.

17. NGUGI WA THIONG'O, 1986.

18. Par ailleurs, G. Counsel a recensé et digitalisé une grande partie de la collection Syliphone, notamment grâce au programme « Archives in Danger » de la British Library, facilitant grandement l'accès aux Archives de la RTG. Sur ce programme, voir G. COUNSEL (2009). Voir aussi son blog www.radioafrica.com/au, consulté le 25 août 2014.

C'est ainsi que le célèbre Bambeya Jazz est devenu « National », si important dans la popularisation de la figure de Samory. Par la suite, ces groupes nationaux et fédéraux se trouvaient diffusés à la RTG, la Voix de la Révolution étant initialement dirigée par Fodéba Keita, qui incarne bien le type de l'élite culturelle et administrative des premières années de la Guinée de Sékou Touré. Le label Syliphone (de *Syli*, « éléphant », l'emblème du PDG), qui soutient et pérennise cette production culturelle d'État, fait paraître son premier disque en 1967 (*Orchestre de la Paillotte*, SLP1) et ne cessera sa production qu'en 1980 (Balla et ses Balladins, également orchestre national, *Objectif perfection*), l'industrie étatique du disque s'arrêtant définitivement avec le dernier disque portant la mention « SLP » en 1985 (éditions Enimas Conakry LP Record). C'est donc l'ensemble du territoire qui est concerné par la politique musicale souhaitée par A. S. Touré, et l'ensemble des échelles administratives. Dans la multitude de ces chants produits à cette époque, nombre d'entre eux reprennent le parallèle voulu et imaginé par A. S. Touré, entre Samory et lui-même¹⁹. L'exemple le plus brillant est sans conteste *Regard sur le passé* du Bambeya Jazz National qui obtient, un an après son enregistrement par le label Syliphone en 1968, la médaille d'argent au Festival panafricain d'Alger, consacrant l'ensemble d'une politique culturelle dont le Bambeya n'était en fait que la partie la plus populaire et la plus reconnue internationalement. « Regard sur le passé » est un très long chant, d'une demi-heure en français et en malinké, à la gloire de Samory, magnifiant sa résistance contre les Français, et notamment sa victoire à Woyowoyanko du 2 avril 1882. Il est tout à fait explicite pour les auditeurs que louer Samory, c'est louer A. S. Touré, mais la dernière strophe en malinké élucide encore plus clairement, s'il était besoin, le parallèle. Après s'être adressé tout au long de la chanson au public « fils d'Afrique, femmes d'Afrique, jeunes d'Afrique », le chanteur apostrophe A. S. Touré :

La mort n'est pas difficile, mais quand tu ne laisses pas de descendant,
c'est ce qui est difficile
Samory a laissé des émules, il a laissé des hommes
Je te [Ahmed Sékou Touré] compare à Soundiata Keita au Mali
Je te compare à Alpha Yaya Diallo

19. A. S. Touré se dit petit-fils de Samory par sa mère Aminata Fadiga. Sur l'importance de cette filiation dans la poésie écrite de A. S. Touré, voir B. MOURALIS (2007). Signalons que Sékou a consacré des poèmes à Samory : A. S. TOURÉ (1969) ; republiés dans A. S. TOURÉ (1972). En outre, Samory revient régulièrement dans le personnel dramatique des discours et poèmes de Sékou, voir, entre de nombreux exemples : A. S. TOURÉ (1976).

Je te compare à mon grand-père Almamy Samory

On te suit parce que tu as de bonnes idées pour le développement
 Tu as fait que les Africains se sont donné la main
 Les Africains sont unis, tous te bénissent
 Ta bonne pensée qui fait unir les Africains, fera que les Africains
 seront derrière toi
 Grâce à toi, nous sommes devenus des hommes
 Grâce à toi, nous avons notre indépendance
 Tu es exemplaire de la Guinée, et tes ennemis seront toujours
 humiliés

Grâce à toi, nous sommes devenus des hommes
 Grâce à toi, nous avons notre indépendance
 Tu es exemplaire de la Guinée, et tes ennemis seront toujours
 humiliés
 La Guinée du PDG ! Tes ennemis seront toujours humiliés²⁰.

Cette conclusion du chant fait le lien, dans une lecture rétroactive, entre le président guinéen et l'ensemble des louanges précédentes, consacrées au talent de stratège de Samory, à la bravoure de son frère Keme Bourema qui possédait de si nombreux captifs, à la bénédiction de Dieu qui accompagnait l'empereur. Cet album est certainement l'une des plus grandes réussites de la politique culturelle de A. S. Touré, tant il a influencé la production musicale postérieure en Guinée et à l'étranger. Il illustre en tous cas le parallèle Sékou/Samory, en en fournissant l'exemple paradigmatique. Par la suite, de nombreux autres artistes, subventionnés ou non par l'État, reprendront ce motif²¹.

20. BEMBEYA JAZZ NATIONAL, 1968 ; traduction du malinké par Bangaly Diene Diane, comme toutes les suivantes.

21. Sans prétendre être exhaustive, tant la production musicale de ces deux décennies a été florissante, nous avons recensé les chants illustrant ce parallèle entre Samory (ou sa version atténuée, en la personne de son frère Keme Bourema) et le dirigeant du PDG, dans la production du label Syliphone et des archives de la RTG, dont nous avons obtenu une traduction : BEMBEYA JAZZ (1968) ; ORCHESTRE DE LA GARDE RÉPUBLICAINE 1^{RE} FORMATION (1968) ; BEMBEYA JAZZ NATIONAL (1968) ; NIANDAN JAZZ (1970) ; FÉTORÉ JAZZ (1970) ; BALLA ET SES BALLADINS (1971) ; SORY KANDIA KOUYATÉ (1973) ; ENSEMBLE VOIX DE LA RÉVOLUTION (1975) ; BAFING JAZZ (1978) ; TROPICAL DJOLIBA JAZZ (1978) ; Djeli Cira CISSOKO, El Hadj Keba CISSOKO, Fatoumata KOUYATÉ (1980).

De l'ancêtre au chef, du chef à la nation : glissements métonymiques et nationalismes

Choisir un ancêtre, un seul et unique ancêtre aux dépens de toutes les autres figures possibles pour l'ériger en héros national²², c'est choisir un chef, en miroir, et c'est faire l'hypothèse d'une communauté, celle dont l'unité est retrempée et renforcée dans la participation à chaque commémoration collective.

Fonctionnement en miroir du culte de la personnalité

Ces chants ont tous pour objectif de glorifier l'homme politique en glorifiant l'ancêtre, sur le modèle de l'analogie et de la comparaison. Dans la pure tradition de la poésie courtesane – au sens étymologique, c'est-à-dire « de cour » – les chants de propagande sont des éloges univoques, où toutefois l'avertissement et la mise en garde ne sont jamais loin : la louange de l'ancêtre est également un moyen d'exiger du chef qu'il se conforme à sa lignée, et qu'il se rende digne de son nom en adoptant un comportement exemplaire. Mais cet appel ne fait qu'affleurer à la surface du texte. Le fonctionnement global des chants est celui de la comparaison systématique de la fin du XIX^e siècle et des années 1960-1970, l'anticolonialisme servant de toile de fond et de dénominateur commun. Dans l'univers du texte, l'Almamy Samory a combattu les Français de la même manière que A. S. Touré a obtenu l'indépendance ; la création de l'empire samorien correspond à la création du PDG ; enfin, ce qui pourrait paraître paradoxal, la suppression de l'esclavage chez le second, en libérant le pays du joug français, est mise en relation avec les grandes quantités d'esclaves du premier, dans ce dernier cas, signe de prospérité économique et de stabilité de l'État. Dans toutes les chansons de la RTG, l'un est donc bien le miroir de l'autre, l'un étant rendu le petit-fils de l'autre par un bricolage identitaire admis par tous, l'acte fondateur du pouvoir du second étant le référendum de 1958 (Goerg, Pauthier, Diallo, 2010), où le NON l'a emporté, humiliant « le géant des Blancs », De Gaulle :

Le petit-fils de l'Almamy Touré [Ahmed Sékou Touré] a pu
gouverner la Guinée
La méchanceté ne peut rien contre lui
Les méchants sont déçus, ils ne peuvent que le regarder, ils ne
peuvent rien, puisque c'est Dieu qui lui a donné la chefferie
C'est Dieu qui a fait que le géant des Blancs a eu honte ici

22. À une bien plus vaste échelle, la création d'un « père de la nation » dans les États nouvellement indépendants a été étudiée par H. MEMEL-FOTÊ (1991), les « pères » étant les hommes politiques des années 1960.

Son vœu n'a pas été exaucé
 On est là, on est venus grâce aux Touré
 On supporte les Touré dans leur initiative
 C'est pour le progrès de nous tous²³.

Le balancement en miroir est parfois encore plus explicite encore, faisant de A. S. Touré, par un raccourci saisissant, le seul artisan de la création du PDG, lequel est donné comme successeur de l'empire samorien :

Sona [Sona Camara, la mère de Samory Touré], l'Afrique pense à toi,
 Pour ce que ton fils, le géant, a fait pour les Africains
 Eh, Sékou, *M'fa* Touré, on pense à toi,
 À cause de ton grand-père [Samory Touré]
 C'est à cause des bienfaits de ton grand-père que Dieu t'a récompensé
 Tu es venu avec le PDG
 Et le PDG joue le même rôle pour aider les Africains
 Vous ne voyez pas ? Quand le PDG est venu, les ennemis sont partis
 Nous sommes indépendants maintenant, nous ne sommes plus esclaves
 Ah, Mandiou²⁴ !

C'est le NON du référendum qui libère les Guinéens le 2 octobre 1958, pour le Niandan Jazz : « nous sommes indépendants maintenant ». Mais comme les chanteurs le soulignent à de nombreuses reprises, la gloire du second n'étonne personne, ni le peuple (le « on » indéfini précédemment cité) ni les artistes, puisque « c'est de famille depuis [s]on grand-père » et que l'eau suit toujours le trajet de son ancienne crue (Baffing Jazz, 1978) :

Les bonnes paroles que Touré dit, j'aime cela
 J'aime aussi la pensée de Touré [...]
 Car l'eau suit son ancien trajet
 C'est depuis ton grand-père qui a tout fait pour le Mandé
 Tu as suivi son chemin²⁵

Cette même filiation, généalogique chez A. S. Touré, se retrouve chez R. Mugabe sous une forme intellectuelle et symbolique. Les *Chimurenga songs*

23. FÉTORÉ JAZZ, 1970.

24. NIANDAN JAZZ, 1970.

25. TROPICAL DJOLIBA JAZZ, 1978.

font en effet souvent mention de la prophétie de Nehanda, « my bones shall rise again », étant interprétée comme l'annonce de la seconde Chimurenga, celle menée par les partis ZANU et ZAPU contre le pouvoir rhodésien. Et R. Mugabe est l'homme fort de cette seconde révolte contre l'oppression coloniale :

ZANU Chete

*ZANU chete, ZANU ndiyo
ichatonga*

*Baba Mugabe mutungamiriri
weZANU*

*Mapfupa aNehanda nhasi
amuka*

Abaka moto

*Moto uyu hauwi wakadzima
kusvikiro*

Tatora Zimbabwe

Only ZANU, it is ZANU.
wich will rule

Babe Mugabe is the leader of
ZANU

The bones of Nehanda have
risen

They have become ablaze

A fire wich cannot be
extinguished

Until we have taken
Zimbabwe²⁶

Le chant construit l'image de Mugabe en épigone de Nehanda, en fils spirituel de la rébellion. Les os de Nehanda se sont levés à nouveau, et leur résurrection a pour nom « ZANU ». Ce chant de guerre, dont l'incitation à la violence est explicite (le feu qui ne s'éteindra qu'une fois la patrie reconquise), prend soin à l'initiale de présenter le « père » (*Baba*) Mugabe dans sa fonction politique (« *the leader of ZANU* »), évinçant par là même tous les autres concurrents. Par sa structure resserrée, le chant oblige à la concision et à la représentation de lignes épurées, ce qui convient tout à fait au dispositif de propagande. Il est l'outil idéal pour le culte de la personnalité, mis en place par ces deux hommes politiques, et l'ancêtre lui donne une assise rhétorique.

Un ancêtre fondateur pour légitimer la politique immédiate

D'autres chants semblent plus difficiles à interpréter, ou du moins, la rhétorique de propagande semble moins manifeste. Il faut alors se tourner vers l'envers des textes, ce qu'ils ne présentent pas au public, voire ce qu'ils cachent ou ce qu'ils servent à brouiller. En 1978, le Tropical Djoliba Jazz enregistre avec Syliphone une chanson intitulée « L'Afrique vaincra », dont un long passage est consacré au débarquement guinéo-portugais du 22 novembre 1970 (opération Mar Verde). Des dissidents guinéens et des Portugais tentent de renverser A. S. Touré, de capturer

26. Martha LANE, 1983, p. 664 ; NATIONAL ARCHIVES OF ZIMBABWE, ATR/43/VOZ.

Amilcar Cabral, et ils libèrent des prisonniers portugais à Conakry ; l'objectif étant de neutraliser la guérilla anti-portugaise en Guinée-Bissau. Soldée par un demi-échec (les prisonniers sont libérés, mais les deux dirigeants politiques ont pu éviter l'attaque) l'opération est condamnée internationalement, le Portugal s'isole de la scène politique et A. S. Touré en fait un épisode exemplaire de l'impérialisme occidental en Afrique. Le Tropical Djoliba Jazz commémore ainsi l'évènement :

Quand les Portugais sont venus ici, nous, on se battait contre les Portugais

Aujourd'hui en Afrique, les Africains se battent contre eux-mêmes

Vous devez imaginer ce que nos héros ont fait et suivre leur chemin

Sinon, il y a eu des provocations de guerre en Guinée, toutes les

puissances voulaient détruire la Guinée coûte que coûte

Sékou Touré a suivi le chemin de son grand-père [Samory] [...]

Les Portugais ont passé par une autre voie pour anéantir la Guinée

Mais ils n'ont pas gagné

En 1970, ils sont passés par tous les moyens pour que les Guinéens

tombent dans le piège

Mais impossible !

Dans la guerre du 22 novembre, Cabral a trouvé la mort

Mais tout cela a donné du courage au peuple guinéen

Ils n'ont jamais laissé l'ennemi rentrer²⁷.

Le 22 novembre est resté dans la mémoire collective, mais quel est le sens d'un tel rappel en 1978, huit ans après les événements, et quel rôle est donné à A. S. Touré (avec Samory en toile de fond) ? Amilcar Cabral est assassiné en 1973 dans Conakry et A. S. Touré aurait été accusé de complicité, ce que le chant récuse en en faisant un seul et même épisode (« Dans la guerre du 22 novembre, Cabral a trouvé la mort »), ou en tous cas la continuation de la menace impérialiste portugaise sur la Guinée et la Guinée Bissau. Pour ce qui est de la politique intérieure, à un second niveau, une convention des partis de l'opposition est signée en 1977, l'Organisation Unifiée pour la Libération de la Guinée (OULG). C'est la première fois qu'une convention réunit autant de partis d'opposition pour dénoncer la dictature de A. S. Touré, les vagues de répressions arbitraires, et la succession des « complots » dont le paroxysme a été atteint en 1970-1971, précisément au lendemain du débarquement. La chanson enregistrée en 1978 permet alors, non de revenir sur les purges, mais sur les causes officielles de la répression : le débarquement portugais,

27. TROPICAL DJOLIBA JAZZ, 1978.

la défense contre l'ingérence étrangère (« Les Portugais ont passé par une autre voie »), la lutte contre les dissidents guinéens (« les Africains se battent contre eux-mêmes »), l'encerclement de la Guinée par les puissances impérialistes (« toutes les puissances voulaient détruire la Guinée »), le combat pour la liberté, la traque des « contre-révolutionnaires ». Les hauts faits de Samory servent alors, dans cette référence à la politique internationale, à conforter la propagande mise en place par le régime, inquiet de la structuration de l'opposition à la fin des années 1970.

La propagande d'État se construit également dans les non-dits, et ce corpus de chants partisans est particulièrement propice à cette lecture par emboîtements de significations, où la commémoration première est sujette à des lectures secondes, sous-entendues ou masquées. La mort récente d'un héros du combat anticolonial est un sujet extrêmement délicat, que l'on retrouve très régulièrement avec des interprétations diverses. De manière similaire à celle d'Amicar Cabral dans le chant précédent, la mort d'Herbert Chitepo, assassiné à Lusaka, en Zambie, le 18 mars 1975 est évoquée dans les *Chimurenga songs*, et cette évocation contient un « double-fond ». En voici l'un des nombreux exemples :

<i>Mudzimu Woye</i>	
<i>Mudzimu woye</i>	Oh, ancestors of Zimbabwe
<i>Vana veZimbabwe</i>	We are the children of Zimbabwe
<i>Ndibaba Mugabe</i>	It is Comrade Mugabe who leads us
<i>mutungamiriri</i>	
<i>Mudzimu woye</i>	Oh ancestors of Zimbabwe
<i>Mbuya Nehanda batsirai</i>	Mbuya Nehanda, help your children who are suffering
<i>vana vari kushupika</i>	The masses are troubled, they are suffering
<i>Kune mass yere iri kushipika</i>	
<i>Ndibaba Chitepo vakafira nyika</i>	Comrade Chitepo died for the country
<i>Mudzimu woye</i>	Oh ancestors of Zimbabwe
<i>Kune vamwe here vari kunetseka</i>	Father, lead us are there others who are suffering ?
<i>Aiwa, Aiwa</i>	No ! No !
<i>Tichaitora nyika</i>	We shall take our country. ²⁸

28. Martha LANE, 1983, p. 654 ; NATIONAL ARCHIVES OF ZIMBABWE, ATR/40/VOZ 0775-0800.

Il s'agit d'une lamentation sur les braves tombés au combat, doublée d'une invocation aux ancêtres. Outre la réaffirmation de la prééminence de Mugabe, que nous avons déjà vue plus haut, le chant construit une unité dans la douleur (« we/children of Zimbabwe ») et invoque collectivement Nehanda, ainsi que, plus surprenant, « Comrade Chitepo ». Assimilé à Nehanda, il devient un ancêtre de la lutte anticoloniale et, ce faisant, un « Père » symbolique de Mugabe (« Father, lead us »). Les circonstances de la mort de Chitepo restant obscures, le chant permet de laver Mugabe de tout soupçon en l'inscrivant dans une lignée symbolique, le rendant descendant de son ancien rival au sein du ZANU. Il ne s'agit pas de trancher sur les responsabilités ou non de Mugabe, mais le chant établit en tous cas un espace textuel où il en est le fils symbolique et le continuateur de son combat. De fait, au moment où les partisans récitent ce texte, Mugabe est bien l'unique dirigeant du parti. Le premier niveau de lecture est une invocation aux héros nationalistes, ou protonationalistes pour le cas de Nehanda, le second niveau est un hommage à un ancien dirigeant du ZANU et du ZANLA, dégageant Mugabe de toute responsabilité quant à sa disparition.

L'« envers » des textes ce n'est pas simplement ce qu'ils sous-entendent et ce qui est compris de tous (comme peut l'être par exemple la superposition Sékou/Samory), c'est plus largement l'ensemble des questions que l'on ne se pose pas lorsque l'on entend le chant, c'est le blanc qui entoure le texte, c'est ce qu'il tente d'effacer ou de masquer. Évoquer la question de la mort de Chitepo pour défendre Mugabe ce serait ouvrir l'espace du débat où il pourrait être potentiellement incriminé ; or le chant fait bien plus que dédouaner Mugabe : il crée un espace où la question de la direction du parti ne se pose même pas, Mugabe étant le dirigeant naturel, épigone de Chitepo, respectant pieusement sa mémoire. Nous avons voulu déconstruire l'évidence que ces textes proposaient au public, et cet argumentaire induit s'appuie comme naturellement sur une réécriture globale de l'histoire coloniale.

Usages de la mémoire et construction de l'imaginaire historique : dynamiques d'inclusion et d'exclusion du fait littéraire

Les chants partisans et les archives médias révèlent deux cas d'entreprise d'écriture de l'histoire à vaste échelle. Écrire une histoire d'État pour décoloniser l'esprit, voilà en substance le modèle culturel de A. S. Touré. Canoniser un ancêtre pour faire advenir la communauté. Et pour cela, il faut trouver des héros culturels à même de venir remplir le panthéon national, en le formant de grandes figures, régnant sur tout un peuple de figures secondaires : Samory Touré est accompagné d'Alpha Yaya Diallo, de Mbalia Camara, de Zegbela Togba, de Bokar Biro pour les Guinéens, mais aussi des figures de résistants de la sous-région, notamment El Hadj Omar, Behanzin, Abd el Kader, Lat Dior, ou d'hommes

politiques contemporains considérés comme martyrs, Kwame Nkrumah ou Patrice Lumumba. Nehanda est également accompagnée d'autres médiums, Chaminuka, Sekuru Kaguvi, de rois s'étant opposés aux colons comme Lobengula, ou d'hommes politiques zimbabwéens, Herbert Chitepo, Leopold Takawira, Josiah Tongogara, ou encore de leaders d'autres pays africains, Julius Nyerere, Samora Machel, ou Patrice Lumumba, à nouveau. Le premier pas de la révolution est la réappropriation de l'histoire et de ses héros. C'est le sens de l'un des chants de la guérilla, où la revendication porte principalement sur la toponymie :

Maruza Vapambepfumi

[...]

*Nehanda naKaguvi
vakauryirwa nyika yababa
izere uchi nemukaka*

*Vogara muZimbabwe
vakatanga nyaya yavo
yeChechi kuna St Luke
Kuna St Peter kuna St James
Ko St Nehanda, iri kupi ?
Ko St Kaguvi, iri kupi ?
Ko St Chitepo, iri kupi ?
Maruza imi vapambepfumi*

[...]

Nehanda and Kaguvi were
killed for the country of our
ancestors, the country of
milk and honey

When they [colonialists]
stayed in Zimbabwe, they
started churches of St Luke's
St Peter's, St James's
Where is St Nehanda's ?
Where is St Kaguvi's ?
Where is St Chitepo's ?
Colonialists, you have lost.²⁹

Revendiquer le remplacement de « St Luke » par « St Nehanda », se réapproprier ses propres noms et ses propres héros, c'est déjà le signe de la victoire future, d'où le dernier vers du chant : « Colonialists, you have lost ». Cette entreprise de renouvellement des noms de l'histoire se trouve également dans les chants de la RTG, où cette fois, il s'agit de réhabiliter ceux que le discours occidental a volontairement minorisés. Le Bembeja Jazz National choisit de réhabiliter Samory, accompagné de son griot Mori Findia Diabaté, mort comme lui en exil au Gabon, et l'autre grand roi déporté par les Français, Alpha Yaya Diallo :

Il est des hommes qui, bien que physiquement absents,
continuent et continueront à vivre éternellement dans le cœur
de leurs semblables. Sont de ceux-là l'empereur Almamy Touré,

29. Martha LANE, 1983, p. 648-649 ; NATIONAL ARCHIVES OF ZIMBABWE, ATR/40/VOZ 0349-0416.

l'empereur du Wassoulou, le roi de Labé, l'illustre Alpha Yaya Diallo, et Mori Findia Diabaté, symbole de l'amitié, dont les restes glorieux viennent de rejoindre la terre natale qu'ils ont aimé et défendu leur vie durant³⁰. Le colonialisme, pour justifier sa domination, les a dépeints sous les traits de rois sanguinaires et sauvages, mais traversant la nuit des temps, leur histoire nous est parvenue dans toute sa gloire³¹.

Cette ouverture est en français et le choix de la langue n'est pas anodin : l'ensemble du chant constituera un contre-discours au discours colonial français. Le processus de renversement tyran/héros est annoncé dans la langue de la colonisation pour dénoncer l'hégémonie culturelle subie jusqu'à la création du chant. Le mode d'emploi est en quelque sorte annoncé à l'initiale, dans la langue de ceux qui ont toujours écrit l'histoire, pour mieux reprendre le pouvoir sur le terrain des représentations. Le Bembeya Jazz National lance une vaste entreprise de déconstruction du discours occidental sur Samory, présenté comme sanguinaire³² ; en ce sens, la lutte se joue au niveau des textes. Proposer des héros alternatifs à même de fédérer une communauté, en les accompagnant au besoin d'une théorie de héros secondaires ou régionaux, c'est dénoncer la domination hégémonique de l'Occident et fournir une contre-histoire, fût-elle tout autant fantasmée que la précédente. Car la déconstruction du discours impérialiste ne s'accompagne pas d'une reconstruction exempte de stéréotypes et de clichés³³.

30. En 1968, date de l'enregistrement de ce morceau, A. S. Touré fait revenir en grande pompe les restes de Samory et Mori Findia Diabaté du Gabon, et d'Alpha Yaya Diallo mort en Mauritanie. Leurs restes ont été portés en cortège dans de nombreuses grandes villes de Guinée, avant d'être déposés à Conakry. Leurs tombes se trouvent aujourd'hui dans un mausolée, situé dans l'enceinte de la grande mosquée Fayçal de Conakry, aux côtés de Mbalia Camara et de A. S. Touré.

31. BEMBEYA JAZZ NATIONAL, 1968, strophe en français.

32. En cela, le Bembeya Jazz National force parfois les oppositions, ainsi que les manuels scolaires des années 1960 (dont celui dirigé par D. T. NIANE et J. SURET-CANALE [1961]), où le point de vue « français » est réduit au très mauvais ouvrage d'A. DUBOC (1947).

33. Il s'agit de remplacer une formation discursive par une autre, et en cela la postcolonialité de l'entreprise déconstructionniste est problématique. Alors qu'un Edward SAÏD (1979) dénonçait le pouvoir occultant du discours orientaliste, invitant en sous-main à la prudence quant aux constructions collectives, notre corpus de textes présente au contraire une formation discursive opposée, tout aussi imaginée que la première. Il faudrait alors concevoir le héros culturel comme un « Janus à deux têtes », selon la célèbre formule de B. Anderson à propos du nationalisme : « il est discours imaginé, et en cela il est essentialiste, réducteur, produisant de l'exclusion autant que de l'inclusion ».

La métamorphose d'une personne en personnage, la création d'un héros culturel, n'a en effet rien à voir avec la réalité historique, et nous pourrions même dire que le discours n'a pas nécessairement à correspondre à la réalité. Samory Touré n'a pas joué le même rôle que ce que lui prête le Bembeya Jazz National, il s'agit d'un personnage « de papier », et certaines mémoires divergent considérablement de ce réseau de discours créé par A. S. Touré, notamment au Mali ou en Côte d'Ivoire³⁴. De même, certains historiens contestent le rôle attribué aux médiums dans la première Chimurenga, et notamment l'importance donnée à Nehanda³⁵. En ce sens, le héros n'a pas à être historique. Il lui suffit de faire sens, de signifier pour une communauté, pour avoir du succès et se pérenniser. Dans les deux cas, les héros culturels interprètent le passé « par la plus grande force du présent », pour reprendre l'expression de Nietzsche : l'histoire, dans les médias et les chansons partisans, n'a d'intérêt que parce qu'elle est lue selon le filtre du présent, pour venir signifier dans l'extrême contemporain. Les grands hommes, ou les « grandes femmes » – la dimension non attestée de la locution n'enlevant rien à sa réalité – doivent être « les constructeurs de l'avenir et les interprètes du présent » : une contre-histoire, aussi construite que le contre-modèle peut l'être.

Les chants partisans de la seconde Chimurenga et les chants diffusés à la RTG glorifient les hommes politiques qui ont instauré des régimes à parti unique. Extrêmement populaires, ces chants de propagande sont souvent des panégyriques, en apparence tout à fait univoques. Il n'en est rien et l'examen de leur « double-fond » révèle parfois des surprises. L'appel à des figures fondatrices permet de convoquer un univers précolonial, discrètement nostalgique, sur lequel se fonde la recherche d'une « authenticité » fantasmée³⁶. Dans cette entreprise de création de héros culturels, le rôle des élites politiques, culturelles, administratives, a été prépondérant³⁷, produisant des chants capables de fédérer une communauté. En

34. Au Mali par exemple, Samory reste l'archétype du chef esclavagiste, dont le système économique ne perdurait que par la razzia, voir M. RODET, F. CHALLIER (2014).

35. Le débat est ancien à l'Université du Zimbabwe (ex-Salisbury), et les universitaires réagissent à la thèse de T. O. RANGER (1967). Ses deux principaux opposants sont D. N. BEACH (1998) et J. COBBING (1977), pour qui la première Chimurenga était avant tout une révolte contre la *hut tax*, dans un climat de mécontentement aggravé par de mauvaises récoltes.

36. Tout autant fantasmée qu'est la « tradition » régulièrement invoquée par ces hommes politiques ; pour une analyse critique du concept voir G. LENCLUD (1994).

37. Le rôle des élites dans la création de la tradition est pointé par E. J. HOBSBAWM et T. O. RANGER (1983), section « African Manipulation of Invented Custom », p. 252 et suivantes.

cela, ces chants sont conformes aux analyses de Benedict Anderson (1991) sur les hymnes, et les prolongent : « il existe une forme particulière de communauté contemporaine que seul suggère le langage – surtout sous la forme de poésie et de chansons : les hymnes nationaux, par exemple ». Par le chant au-delà de l'hymne il y a « la réalisation physique en écho de la communauté imaginée », et l'admiration commune pour une grande figure héroïque permet de cristalliser cet unisson. Le héros culturel a alors fonction d'image, si nous transposons sur le héros cette formule de B. Anderson (1991) : « L'image : unissonance ».

Bibliographie

ABBINK Jon, DE BRUIJN Mirjam, VAN WALRAVEN Klaas, 2003, *Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History*, Leiden: Brill.

ANDERSON Benedict R., 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York: Verso.

BARBER Karin (ed.), 1997, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.

BEACH David N., 1998, "An Innocent Woman, Unjustly Accused? Charwe, Medium of the Nehanda Mhondoro Spirit, and the 1896-97 Central Shona Rising in Zimbabwe", *History in Africa*, n° 25, p. 27-54.

BOURDIEU Pierre, 1991, « le Champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, 1992, *les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil.

COBBING Julian, 1977, "The absent priesthood: Another look at the Rhodesian risings of 1896–1897", *The Journal of African History*, n° 18-1, p. 61-84.

COUNSEL Graeme, 2001, "Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea", *Australasian Review of African Studies*, n° 26-1, p. 26-41.

COUNSEL Graeme, 2009a, "Digitizing and archiving Syliphone recordings in Guinea", *Australasian Review of African Studies*, n° 30-1, p. 144.

COUNSEL Graeme, 2009b, *Mande Popular Music and Cultural Policies in West Africa: Griots and Government Policy since Independence*, Saarbrücken: VDM Verlag.

CRUMMEY Donald, 1986, *Banditry, Rebellion, and Social Protest in Africa*, London – Portsmouth: J. Currey - Heinemann.

DUBOC Albert, 1947, *Samory le sanglant*, Paris : Sfelt.

FREDERIKSE Julie, 1982, *None but Ourselves: Masses vs. Media in the Making of Zimbabwe*, New York: Penguin Books.

GARNIER Xavier, 2001, *l'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles : PIE-Peter Lang.

GOERG Odile, PAUTHIER Céline, DIALLO Abdoulaye, 2010, *le NON de la Guinée (1958) : entre mythe, relecture historique et résonances contemporaines*, Paris : l'Harmattan.

HOBBSAWM Eric John, RANGER Terence Osborn (dir.), 1983, *The Invention of Tradition: Past and Present Publications*, Cambridge: Cambridge University Press.

LANE Martha, 1983, "The Blood that Made the Body Go': the Role of Song, Poetry and Drama in Zimbabwe's War of Liberation 1960-1980", PhD Dissertation, Evanston.

LENCLUD Gérard, 1994, « Qu'est-ce que la tradition ? », in Marcel DETIENNE (dir.), *Transcrire les mythologies*, Paris : Albin Michel, p. 24-44.

MEMEL-FOTÊ Harris, 1991, « Des ancêtres fondateurs aux Pères de la nation : introduction à une anthropologie de la démocratie », *Cahiers d'études africaines*, n° 123, p. 263-285.

MOURALIS Bernard, 2007, *l'Illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris : Champion.

- NGUGI WA THIONG'O, 1986, *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, Oxford: James Currey.
- NIANE Djibril Tamsir, SURET-CANALE Jean, 1961, *Histoire de l'Afrique Occidentale*, Paris : Présence africaine.
- PAUTHIER Céline, 2012, « la Musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », in Daouda GARY-TOUNKARA et Didier NATIVEL (dir.), *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (xvi^e-xxi^e siècles), acteurs, supports, pratiques*, Paris : Karthala.
- PAUTHIER Céline, 2013, « l'Héritage controversé de Sékou Touré, "héros" de l'indépendance », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 118, p. 31-44.
- PONGWENI Alec J. C., 1982, *Songs that Won the Liberation War*, Harare: College Press.
- PONGWENI Alec J. C., 1997, "The Chimurenga Songs of the Zimbabwean War of Liberation", in Karin BARBER (éd.), 1997, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- RANGER Terence O., 1967, *Revolt in Southern Rhodesia, 1896-97: a Study in African Resistance*, Evanston: Northwestern University Press.
- SAÏD Edward W., 1979, *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- SCOTT James C., 1985, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven: Yale University Press.
- TOURÉ Ahmed Sékou, 1969, « Hommage à nos héros », « Septembre 1898 », « l'Almamy Samory », in *la Révolution culturelle : Tome xvii*, Conakry : Imprimerie Nationale Patrice Lumumba.
- TOURÉ Ahmed Sékou, 1972, « Hommage à nos héros », « Septembre 1898 », « l'Almamy Samory », « le Combat permanent », in *Poèmes militants*, Conakry : Imprimerie Nationale Patrice Lumumba - Parti Démocratique de Guinée (RDA).

TOURÉ Ahmed Sékou, 1976, « Culture et Révolution », in *Révolution, Culture et Panafricanisme. Revue du Partit-État de Guinée (RDA)*, n° 88, Conakry : Imprimerie Nationale Patrice Lumumba.

Discographie, archives de phonothèques

BAFING JAZZ, 1978, *Hommage à nos héros*, 29' 54, 0508M.

BALLA ET SES BALLADINS, 1971, « Keme Bourema » 13' 19, *Objectif perfection*, SLP75.

BEMBEYA JAZZ, DIAOUNÉ Hamidou (ed.), 1968, *Almamy Mamaren*, 3' 38, SLP4.

BEMBEYA JAZZ NATIONAL, 1970, « Regards sur le passé », 36' 53, « Chemins du PDG », 24' 38, *Regards sur le passé*, SLP10.

CHALLIER Fanny, RODET Marie, 2014, *The Diambourou. Slavery and Emancipation in Kayes – Mali*, documentary movie, London: SOAS, 23'.

CISSOKO Djeli Cira, CISSOKO El Hadj Keba, KOUYATÉ Fatoumata, 1980, *Keme Bourema*, 7' 17, 0269/F.

ENSEMBLE VOIX DE LA RÉVOLUTION, KOUYATÉ Sory Kandia (ed.), 1975, *Épopée du Manding*, 16' 34, 0342F.

FÉTORÉ JAZZ (ORCHESTRE FÉDÉRAL DE PITA), 1970, *Almamy Samory*, 3' 43, 0017-M.

KOUYATÉ Sory Kandia, 1973, *Keme Bourema*, 14' 46, SLP37.

NATIONAL ARCHIVES OF ZIMBABWE, Manuscript section : *Titarireyi*, NAZ MS536/13, *ZAPU songs 1970's*, Julie Frederikse files ; Record Section : *ZANU Chete*, NAZ ATR/43/VOZ ; *Mudzimu woye*, NAZ ATR/40/VOZ 0775-0800 ; *Maruza Vapambepfumi*, NAZ ATR/40/VOZ 0349-0416.

NIANDAN JAZZ (ORCHESTRE DE KISSIDOUYOU), 1970, *Samory*, 9'33, SLP19.

ORCHESTRE DE LA GARDE RÉPUBLICAINE 1^{RE} FORMATION, 1968, *Keme Bourema*, 3'32, SLP6, instrumental non chanté ; hymne de Keme Bourema.

TROPICAL DJOLIBA JAZZ, 1978, *l'Afrique vaincra*, 32'39, 0508M.

Résumé : Du début des années 1960 au début des années 1980, dans deux contextes politiques très différents, Ahmed Sékou Touré – dans la Guinée nouvellement indépendante – et Robert Mugabe – engagé dans la guérilla contre le gouvernement de la Rhodésie du Sud – développaient deux stratégies tout à fait similaires de filiation symbolique dans les chants de propagande. À la radio ou dans les champs, écoutés solitairement ou en groupes, ces chants partisans reliaient leur leader politique à une figure ancestrale : Samory Touré et Mbuya Nehanda, ayant tous deux résisté à la colonisation. Cet article vise à comprendre le mécanisme de légitimation à l'œuvre dans ces textes, et les « communautés imaginées » induites par l'appel à ces figures tutélaires.

Mots clés : : Zimbabwe, Guinée, Samory Touré, Ahmed Sékou Touré (1922-1984), Nehanda, radio, chants, héros, propagande, nationalisme

Abstract: From the beginning of the 1960s to the beginning of the 1980s, despite the extreme difference of the political context, Ahmed Sékou Touré (in Guinea-Conakry, which just obtained its independence) and Robert Mugabe (who was involved in a guerrilla against Rhodesia's government) imagined two strategies of symbolic filiation quite similar in propaganda songs. At the radio or in the fields, listened collectively or alone, those songs compared their political leader to an ancestral figure: Samory Touré and Mbuya Nehanda, who were, both of them, fighters against the colonization. The aim of this article is to delineate the process of legitimation illustrated in those texts, and the "imagined communities" induced by the name of those founding fathers.

Keywords: : Zimbabwe, Guinea-Conakry, Samory Touré, Ahmed Sékou Touré (1922-1984), Radio, Songs, Heroes, Propaganda, Nationalism